

МАСТЕР ИЗ ВЕРХНИХ ТАВОЛОГ

Труды ученых последних 20 лет, посвященные традиционной культуре крестьянства, рабочего люда, заводского населения¹, относимых к непривилегированным сословиям, подводят к тому, что именно в этой провинциальной среде создавались те вечные духовные ценности, которые питали русскую культуру во всех ее проявлениях. Главным свойством этой, как раньше ее уничижительно называли в науке, “низовой” культуры всегда оставалась традиционность, удивительное постоянство ее воспроизведения при всех перипетиях и житейских обстоятельствах. Мы еще очень мало знаем о том, какие заимствования и из каких глубин исторической памяти русского народа питали эту культуру. Но уже сегодня неопровержимым является факт существования доклассической, допетровской культуры, представляющей не меньший, а, пожалуй, больший интерес, чем европейская культура Нового времени. Именно традиционность позволила населению уральских земель выжить в суровых условиях, распространить русскую культуру на огромных просторах. Открытие книжности как источника по истории культуры крестьянства и горнозаводского населения Урала стало поворотным моментом в осознании наукой того факта, что понятие образованности нельзя сводить только к классической модели. Образованность рабочего-старообрядца или православного крестьянина оказалась на поверку древнее и глубиннее “просвещенного разума”. А то, что раньше казалось невежеством и косностью, обернулось свойством традиции хранить и передавать отсеянные веками знания, опирающиеся на духовные ценности.

Традицией была выработана также альтернативная форма сохранения культурного наследия – устная. Во времена лихолетья и уничтожения

¹ См.: Духовная литература староверов востока России XVIII–XX вв. /Отв. ред. Н. Н. Покровский. Новосибирск, 1999 (История Сибири. Первоисточники. Вып. IX); Гурьянова Н. С. История и человек в сочинениях старообрядцев XVIII в. М., 1996; Громыко М. М. Мир русской деревни. М., 1991; Миненко Н. А. Культура русских крестьян Зауралья: XVIII – первая половина XIX вв. М., 1991; Чагин Г. Н. Этнокультурная история Среднего Урала в конце XVII – первой половине XIX вв. Пермь, 1995; Русская традиционная культура Урала XVIII–XIX вв. Екатеринбург, 1998.

материальной культуры память остается наиболее надежным вместилищем знания. Без нее любой народ обречен на вымирание. Начало работы с устными источниками было положено в российской науке более 200 лет назад, и тогда же была осознана необходимость в их фиксации. С их помощью оказались востребованными многие памятники слова и пения, включая древние предания о вере и благочестии, родословия, произведения фольклора и певческого искусства.

Говоря об устной традиции, следует отметить не только важность ее изучения для понимания письменной культуры, но и самоценность, необходимость сохранения и выявления ее механизмов на примере “живой традиции”. Все это приложимо к той сфере музыкальной культуры, которая называется духовным пением, а в старообрядческом обиходе – “богодуховенным”, опирающимся на древние православные традиции певческого искусства. Традиционность духовного пения в музыкальной науке долгое время связывалась с музыкальной письменностью.

* * *

Устная традиция певческого искусства до последней четверти XX в. не считалась самостоятельной темой в музыкальной медиэвистике. Ее рассматривали как искаженную версию высокого книжного искусства. И сейчас эта точка зрения до конца не изжита.

Только недавно, в связи с изучением традиционного искусства старообрядцев, началось исследование локальных певческих традиций. Здесь следует назвать работы Т. Ф. Владышевской, Н. Г. Денисова, М. Б. Чернышевой, Т. Г. Федоренко, И. В. Полозовой, Е. В. Коняхиной². Все они так или иначе

² См.: *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы старообрядческого певческого искусства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1976; *Она же.* Система подобию в древнерусском певческом искусстве // *Musica antica VII. Acta asientifica.* Bydgoszcz, 1975. С. 739–749; *Она же.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // *Музыкальная фольклористика.* М., 1978. Вып. 2. С. 315–336; *Она же.* Традиции древнерусского церковного пения в современной практике старообрядцев // *Старинная музыка в контексте современной культуры. Проблемы интерпретации и источниковедения: Материалы музыковед. конгр. М., 1989. С. 427–435; Чернышева М. Б.* Музыкальная культура русского населения Верхотамья // *Русские письменные и устные традиции и духовная культура.* М., 1982. С. 127–150, прил.; *Денисов Н. Г.* Традиция пения “по напевке” у старообрядцев (вопросы репертуара) // *Русская музыка X–XX вв. в контексте традиций Запад – Восток: Тез. Всесоюз. конф.* Новосибирск, 1991. С. 75–78; *Она же.* Устные традиции пения у старообрядцев: пение “по напевке”, вопросы интерпретации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996; *Федоренко Т. Г., Шиндин Б. А.* Певческая культура старообрядцев // *Музыкальная культура Сибири.* Т. 1, кн. 2. Новосибирск, 1993. С. 92–128; *Коняхина Е. В.* Гласовая организация певческих стилей старообрядческой службы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999; *Казанцева М. Г., Коняхина Е. В.* Музыкальная культура старообрядчества Урала: Учеб. пособие. Екатеринбург, 1999. Гл. IV: Осмогласие певческих стилей; *Полозова И. В.* Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000.

затрагивают вопросы особенностей устной культуры духовного пения, выраженного «напевкой». Обширность этой сферы пения, на которую указывают все авторы, не исчерпывается только богослужебным репертуаром, входящим в круг пения и крюковые певческие книги. Как отмечают авторы, изучавшие старообрядческое певческое искусство на примере разных конфессиональных старообрядческих групп и общин, традиция устного пения простирается и на так называемую “солевую” часть богослужебного репертуара, которая по уставу должна петься “по солям” – знаменным книгам, а на деле поется зачастую по устным мелодическим моделям.

Причин здесь несколько: это и резкое сокращение числа грамотных певцов в XX в. в связи с гонениями на старообрядческую веру, отсутствие певческих школ и невозможность воспитания певцов, запрет и гонения на само пение, переход к потаенной и более демократичной практике пения по более доступным певческим образцам. Правда и в этих условиях некоторым общинам удавалось вырастить знатоков пения, обучение которых проходило либо в грамотных семьях, либо у единичных грамотных головщиков.

На наш взгляд, есть еще одна, более глубоко скрытая причина – традиционность устного пения, которое существовало параллельно с книжным знанием издревле и не уничтожалось, а стимулировалось наличием книжной традиции. По крайней мере, старообрядцы с допетровского времени культивировали устную традицию, которая доказала свою живучесть не только в России. Старообрядцы-некрасовцы, более 250 лет прожившие в Турции, возвратились в 60-е гг. XX в. в Россию без книг, но с необыкновенно развитым в певческом отношении богослужением, не замутненным, как говорится, реформой. Древние допетровские роспевы в дониконовской фонетической редакции, священническая практика с возгласами дошли в их репертуаре до наших дней. Одновременно они сохранили в своей памяти богатейший пласт фольклора, своего рода песенную летопись исхода казака Игната Некрасова с 800 казаками из России, богатейший календарно-обрядовый и семейный фольклор. Эта целостность устной памяти опирается на единые механизмы воспроизведения напевов, имеющих музыкальные модели, или интонационные протографы. То же мы наблюдаем и в старообрядческой певческой культуре, опирающейся на систему интонационно-мелодических моделей осмогласия и псалмодии. С точки зрения сохранения основ музыкальной культуры изучение устного напева в его сопоставлении с книжным, на наш взгляд, является единственно верным ключом к пониманию механизма распевания текста и его воспроизведения по традиционным моделям, “по знамю”.

Изучение знаменного устного пения активизировалось в 90-е гг. XX в. Отмечая особенности пения старообрядцев, большинство исследователей сходится на том, что в каждой местности существуют свои особенности, ха-

рактеризующие певческую традицию в ее живом интонировании. Подобно тому, как в фольклоре исследователи отмечают наличие музыкально-этнографических диалектов, можно говорить об их существовании и в старообрядческих певческих традициях локальных центров.

Одной из таких локальных традиций на Урале – невянской певческой традиции знаменного пения – посвящена данная статья. Начало ее изучению было положено в работах Н. Е. Денисовой, М. Г. Казанцевой, Е. В. Коняхиной³.

Сегодня, в период очередного возрождения традиций знаменного пения, весьма актуален опыт устного пения XX в., потому что старообрядцы, в том числе и невянской школы, стоят перед той же проблемой, что и многие общины, – проблемой восстановления преемственности традиционного богослужебного пения. А это требует не только возвращения к своему, т. е. невянскому, напеву, но и особой подготовки певцов, способных постоянно петь на клиросе, привлечения и обучения молодежи, не имеющей слухового опыта и навыка пения в знаменной традиции в силу иных слуховых установок и воспитания в чуждой, расцерковленной культуре. Поэтому столь важно сегодня исследовать феномен устной традиции и, в первую очередь, механизмы музыкальной традиционной памяти, обеспечивающие ее жизнеспособность, проверенную на протяжении не одного века в условиях почти полной утраты музыкальной книжной грамоты⁴.

В невянской общине традиция пения всегда держалась на грамотных головщиках. Начиная с 70-х гг. XIX в. невянская школа переживает расцвет. Община не оскудевала певцами даже в самые лютые 1930-е и военные годы. Еще в конце 1980-х – начале 1990-х гг. здесь были грамотные головщики. Но позднее, в силу ряда причин внутреннего характера, начался процесс деградации и утери высоких традиций. Единичные носители, рассеявшиеся по другим местам, еще сохраняли чистоту невянского напева, и именно

³ См.: *Денисова Н. Е.* “Проучки” в уральских старообрядческих музыкально-теоретических руководствах (по фондам УрГУ) // *Уральский сборник. История. Культура. Религия.* Екатеринбург, 1998. Вып. II. С. 67–72; *Она же.* Невменные толкования знамен в уральских старообрядческих музыкально-теоретических руководствах // *Уральский сборник. История. Культура. Религия.* Екатеринбург, 1999. Вып. III. С. 125–131; *Казанцева М. Г., Коняхина Е. В.* Музыкальная культура старообрядчества... С. 47–50, 138–147; *Они же.* Невьянское искусство “мастеропения” // *Очерки истории культуры и быта старого Невьянска. Люди, памятники, документы (К 300-летию города).* Екатеринбург, 2001. С. 156–189; *Казанцева М. Г.* Роль устной традиции в формировании музыкального словаря знаменного пения // *Бражниковские чтения. Материалы науч. конф. К 100-летию со дня рождения М. В. Бражникова.* СПб., 2002. С. 25–31.

⁴ В частности, примером является возрождение певческой традиции после татаро-монгольского нашествия. В XIV в. было утрачено музыкальное письменное знание. От XIV в. не сохранилось ни одной нотированной книги. Однако в XV в. музыкальное письмо возобновляется, но уже в новых традициях – в традициях Московской Руси. Первые книги датируются 1430-ми гг.

благодаря их подвижническому труду сегодня он возрождается. В числе этих носителей следует отметить настоятеля Единоверческой церкви (г. Нижний Тагил) Леонтия Александровича Колмогорова и невянского жителя Василия Зотеевича Назарова. Наиболее ярко традиционный характер пения выразился именно у Василия Зотеевича. Его способ осмысления природы “солевого” пения и личное постижение характера и особенностей традиционного пения, а также его воспроизведение в общинной практике являются предметом рассмотрения в данной статье.

Василий Зотеевич Назаров (1926 г. р.) – сын старателя, родом из Верхних Таволог, человек замечательный в своем роде. Биография внешне проста: работал в сельской кузнице, на комбайне, на заводе, потом телемастером в Невьянске. Разбирается в устройстве любого механизма. Дом в Таволгах начинен необычными вещами, причем все сделано собственными руками, несмотря на то что ко времени нашей



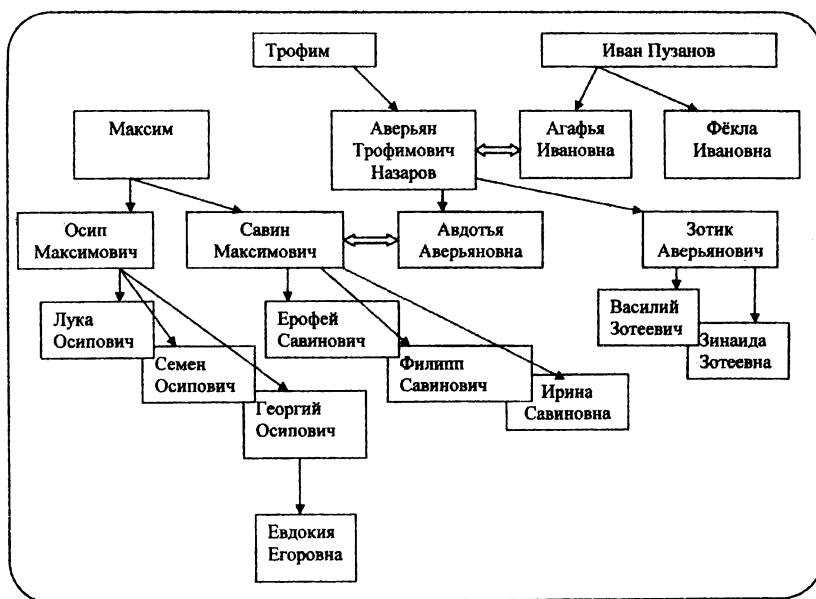
В. З. Назаров

встречи у него одна рука была травмирована (затянуло в машину), как сказал сам хозяин дома, еще 50 лет назад, а другая – ампутирована. То и дело удивляешься его необыкновенному уму и трудолюбию. Кажется, вся изобретательность первых насельников этих мест – его предков – собралась в одном человеке. Таволгинский Кулибин (так можно его назвать) показал нам мебель своего производства, выточенную на станке, сделанном собственными руками (это одной-то рукой!). Инструменты тоже делались вручную: у хозяина есть даже своя кузня, оставшаяся в наследство от отца. Полочки для книг и

разных мелочей были выпилены лобзиком, так же как и ажурные вазы из пластин, похожих на вологодское кружево. Их хозяин просто дарил. Когда Василию Зотеевичу сделали операцию на второй руке, он, чтобы не сидеть праздно зиму, реставрировал книги в тех толстых переплетах (доски в коже), которые хорошо знакомы каждому археографу. Чтобы удобнее было наносить клей, мастером было сделано специальное приспособление с петелькой. В огороде удивляли порядок и ухо

пельница; полив осуществляется горячей водой, которая нагревается на солнце в ведрах, подвешенных на жердях вдоль стен огуречника, производится полив через трубочки, подведенные к корням огуречной рассады. Чтобы спелая земляника не гнила на земле, под нее подкладывается лапник, благо вокруг огорода полно елей. Для борьбы со злостным вредителем современных посадок картофеля – колорадским жуком – изготовлена специальная ложечка для его сбора. Подсвечники для своей жены, Елены Севастьяновны (мир праху ее), Василий Зотеевич изготавливал из жестяных банок из-под сгущенного молока. Весь дом был перебран по бревнышку им самим совместно с женой. Печка выложена так, что растапливается двумя поленьями и жар, даже в 30-градусный мороз, держится более суток, благодаря хитрой системе проходов в стенках, позволяющей регулировать потоки теплого воздуха двумя выюшками – в верхней и нижней части печи. О рационализаторском уме и таланте таволгинского самородка книга еще не написана, равно как и о терпении и милосердии его жены, без которой ему трудно было совершить даже самые простые операции, например застегнуть одежду.

Интересна родословная семьи Назаровых (ил. 1). Она дает материал для истории старообрядческих родов, семейных традиций и уклада в среде часовенных. История рода Василия Зотеевича, в котором все были старообрядца-



Ил. 1. Родословная семьи Назаровых (неполная схема)

ми, частично была изложена родственницей певца, Евдокией Егоровной Колмогоровой, в устном виде и выглядит примерно таким образом: “У меня Георгий Осипович (имеется в виду ее отец. – *М. К.*)... Вот Филипп Савинович (сейчас он наставник В.-Таволгинской общины. – *М. К.*), а Савин Максимович был, у моего отца был Осип Максимыч. Вот эт-та был Зотей Аверьяныч, а вот у Зотей Аверьяныча была Авдотья Аверьяновна (имеется в виду его сестра. – *М. К.*), Филиппа Савиныча мать. Вот как мы все тут свои. Все мы тут круг, все свои. И вот у нас это – дядя Семен, отца моего (мы тятей звали ведь), вот у тяти было Семен брат, Филипп брат, Лука. Лука-то особенно, оне на крылосах пели, очень так. Вот у нас там женщины, вот сколь я помню, не молились. Вот на Пасху встретят, уйдут стряпать и все, и как-то. А там все мужчины. Вот Филиппа-то Савиныча-те, у него щетыре брата, у их. Да этих вот, наших, дедушка-то Ноева-то – тоже щетыре – щетыре было, да вот этот – Филипп-то Савиныч – там братья все, да Ерофей-то вот, в Невьянске-то служил”.

Глава рода Иван Пузанов на старости лет ушел в скит и основал келью в 3 км за Таволгами. Сейчас это место у старообрядцев называется Клады. Сам Василий Зотеевич так излагает семейное предание: “Там, на Кладах, похоронен инок, или как он – инок-схимник, Иов. Я не знаю точно, как у них звание-то было. Ну, инок Иов, и все, как собираются – там за него молятся. А вот у него как мать, а моя бабушка (моя бабушка – Агафья Ивановна), а у него Фекла Ивановна (имеется в виду мать родственника, о котором речь шла выше. – *М. К.*). Мы, он толькё на полгода старше, а он мне дядей приходится. И он мне объяснил, что вот этот Иов-то – он его дедушка. Иоанн звали его. Агафья Ивановна и Фекла Ивановна. Вот этот Иоанн ушел туда, вот этте-то на Клады-то, там как монастырь был или что-то такое. И принял монашество, там имя изменяют. Он стал Иовом. ... В общем там ключик – он целебный. Вот этот вот Иоанн-то, уж отчества его я не знаю, он Пузанов по фамилии был. Но дело в том, что он, видимо, как бы смертельно заболел. Чо-то такое. А вот этот ключик-то, вода-то, видимо, исцелительная какая-то. И он, когда монашество принял туда, он, видимо, там еще долго жил. ... Железная крыша там была. Правда из тесу все там было сделано на столбах. Примерно, едва ли не в 60-е гг. послали туда бульдозер и все своротили... А сейчас приходят: или палатки там натянут, или чо, чтобы свечи там не затухли”. Собираются туда на день Агриппины, 6 июля, в день Владимирской иконы Божьей матери⁵. В этот день обычно служитя молебен и

⁵ Нам тоже довелось побывать на молении на этом месте 6 июля 1999 г. На могилах стоят большие деревянные кресты голбчиком, недалеко протекает “целительный” ручей, из которого мы и набрали водицы. На молении были старообрядцы окрестных деревень – Нижних и Верхних Таволог, Сербшиино, Решей, Бынег – и приезжие из других мест. Могилы эти почитаются часовенными и известны за пределами Таволог и Невьянска.

поминаются все старообрядцы. О себе и своих впечатлениях от этого места Василий Зотеевич рассказывал: “В детстве, я помню, маленькие-то были, там уже всех разогнали – бандиты-ли как. Ну, вот такие вот малышки были, бегаем там, а я запомнил – там еще вот [такой] толщиной были лиственницы. Мы на них залазили, и вот колючки ели, и по чердакам лазили, когда их там разорили совсем. Бисер вот этот нам на чердаках попадался, да все это”⁶. По его предположению, монастырь был смешанный, и женщины, возможно, занимались рукоделием, бисером шили. В доме Назаровых сохранялась икона, шитая бисером, которая, по мнению Василия Зотеевича, могла быть принесена из монастыря.

Наблюдательность, своеобразный аналитический ум, творческая изобретательность Василия Зотеевича нашли выражение и в подходе к певческому делу. В своей среде, горнозаводской, он – далеко не рядовой представитель; он сумел найти собственное место и в певческом деле, причем в традиционной культуре, постигаемой устным путем.

Как сам носитель видит эту традицию, воспринимает и воспроизводит ее – это вопрос, недостаточно изученный. Нам представилась уникальная возможность посмотреть на традицию изнутри, глазами фактически одного из последних невьянских певцов. Задача облегчалась тем, что сам Василий Зотеевич умело и грамотно объяснял многие непонятные вещи. Мы прошли с ним путь “неофитов” в знаменной премудрости, с учетом, что наше “неофитство” заключалось в преодолении консерваторского знания о крюках и в пополнении более чем скромного знания уставной службы.

Немногочисленные факты музыкального обучения Василия Зотеевича также помогли понять “простые” истины традиционной музыкальной грамоты старообрядцев. Верхние Таволги, откуда родом Василий Зотеевич, как и соседнее село – Нижние Таволги, были издавна известны своими певцами. В разное время на “крылосах” пели Аркадий Васильевич Морозов, Севастьян Васильевич Назаров, Памфила Варфоломеевич Васильев (тоже родом из Таволог, впоследствии был певцом на правом клиросе в Невьянске), Федор Ларионович, Климент Ларионович (таволгинские, перешли в “австрийскую” церковь), Григорий Саввич Назаров (был наставником в Верхних Таволгах), Петр Саввич. Часовня в Верхних Таволгах была большая, в два купола – над женской и мужской половиной. Между этими помещениями находилась загородка, но в последнее время молились вместе. В 30-е гг. XX в., как вспоминал Василий Зотеевич, в Верхних Таволгах на двух “крылосах” собиралось до 12–15 певцов: “Человек по 10 на крылосе – два крылоса. А когда соберутся на сход – уже хор-то 20 человек получается”⁷.

⁶ Из личного архива автора. Полевые записи 1999 г.

⁷ Там же.

Необычность дарования Василия Зотеевича заключалась в том, что он с азов обучался певческому искусству “самоуком”, музыкальную грамоту осваивал по аналогии с обычной грамотой. Мальчишкой ему не пришлось ходить в школу, но родители дали ему рукописную книгу и объяснили, как читать. Научившись различать буквы и слоги, он приобрел навык чтения. Так же осваивал и певческую азбуку. Этому способствовало музыкальное окружение мальчика. В детстве вместе с родственниками пел на клиросе среди знакомых певцов, упомянутых выше; выучил наизусть основной репертуар богослужебного пения. Память у него феноменальная, почти фотографическая: то, что он видел впервые, запоминал на всю жизнь. По крюкам, или «знамю», начал обучаться у своего родственника – Петра Саввича Назарова, грамотного в пении клирошанина, который и дал ему азбуку знаменного пения. Василий Зотеевич учил попевки гласовых роспевов в службе, не смотря в азбуку, все “со слуха брал”. Такой метод был широко распространен у старообрядцев, которые сначала запоминали необходимые мелодии на память, а потом уже на основе знакомого репертуара постигали знаменную премудрость – “соли” (т. е. знамена – знаки крюковой нотации).

Практика у певца с отроческого возраста была большая⁸. До армии он ходил в известную часовню в Быньгах, ездил с родителями в Невьянск, а также на Клады, где служили молебны. Бывал и на Веселых Горах в 1954–1955 гг. – известном месте паломничества старообрядцев Урала и Сибири.

Приобщение к пению было непосредственно связано с молением: “Вот, допустим, за Нижние Таволги ходили, там еще были могилы. И вот обратно идем и ще-то дорогой пели ирмосы, и вот они мне с того время запомнились с детства. На память я их стал знать”⁹. Обучение по солям Василий Зотеевич проходил под руководством известного знаменщика – Терентия Фирсовича (родом из с. Ковригино Курганской обл.)¹⁰: “Ну, вот он мне объяснил... я, может, часа только три-четыре занимался всего... Он показывал, где сколько звуков”¹¹, т. е. показывал, как какой крюк поется. Василий Зотеевич, как было принято и в древнерусской практике, запоминал все со слов учителя.

После этого он много лет пел на клиросе на память и по книгам вместе с опытными певцами, в том числе последние два десятилетия с известным знаменщиком Исааком Мамонтовичем Барановым (родом из Бынег) и наставником Николаем Гордеевичем Никифоровым. Сам он признавал, что у него есть музыкальное дарование: “Где-то по книге, а где-то по памяти. Но ведь,

⁸ Из личного архива автора. Полевые записи 1999 г.

⁹ Там же.

¹⁰ Позднее, в конце жизни, он поселился в Челябинской области, где в одной из экспедиций нам и довелось его встретить.

¹¹ ЛАИ УрГУ. Фонофонд. VI (Невьянское) собр. 10фн/61, 11фн/62, 12фн/63.

сначала по книге изучаешь... Мне хорошо давалась мелодия, и если он (учитель. – М. К.) даже не замечал, что я знаю по знамю – не знаю, что я пел – стою вместе и пою с ними (с певцами. – М. К.). Если бы я не знал, то я бы и не в такт пел”. Необычность музыкального образования Василия Зотеевича заключается в том, что он изучал солевое пение в обратном порядке, уже имея понятие о напеве. Обучение его состояло в распознавании знамен и попевок в уже известной мелодии: “Учил попевки в напеве, в службе, не смотрел в азбуки – все со слуха брал”¹².

Устная практика на клиросах в г. Невьянске, с. Быньги помогла ему впоследствии в восстановлении службы в Таволгах, где он стал головщиком с 1996 г., хотя ему, мгновенно все воспроизводившему, сначала было трудно: “Самую службу было тяжело вести, чтобы не ошибиться где-то, ошибки не сделать” (это была Пасхальная служба, совпавшая с Благовещением), ведь многое пришлось восстанавливать по памяти. Благословил его на это Николай Гордеевич, который через полмесяца после этого умер. В общине были и другие певцы, привносившие свои версии напева, и на первых порах соотнести их с книжным напевом было сложно, что отмечал и сам певец: “Сейчас, вот по книге, если вы замечали – такая книга, и все-то на память, трудно вот на память, и бывает, что у некоторых, ну, как бы неспевка получается, разногласия. Где-то неправильно слово разберешь, букву просмотришь. Оно уже заметно получается со стороны-то”¹³. Оценивая общинное пение, он отмечает: “...при мне все одинаково поют, но вот у них без меня плохо получается... Ну, книга-то вот там, оне там все, около книги, в книгу-то воткнулись. А я рядом где-нибудь совсем сзаде”¹⁴. Здесь очевидна роль головщика, который, как принято в традиции, удерживал общее пение от разногласия, служил опорой. Благодаря памяти и опыту Василия Зотеевича, с его помощью удалось выровнять общинное пение.

Зная крюки и сознательно сопоставляя свое устное пение с книжным, он ясно видит различие между ними и отмечает особенности протяжного местного варианта знаменного пения: “...если так разобраться-то, то у меня еще сокращенно, еще мы не все соли-то выпеваем, тоже в сокращении. И у меня вот есть книга (ее тоже, видимо, какой-то грамотный писал), и, может, не все переписывал, брал из других книг, как копировал, а может, еще и свое там (знает по напеву) и писал. И в конце книги написал: писал такой-то, врал по-своему”¹⁵. Здесь он тонко подметил причины разночтений вариантов в музыкаль-

¹² ЛАИ УрГУ. Фонофонд. VI (Невьянское) собр. 10фн/61, 11фн/62, 12фн/63.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. Автор видел подобную запись на рукописном Обиходе кон. XIX в. в одном из частных собраний: “Писал Иван Фотеич Быньгин. Врал по-своему”.

ных рукописях – либо от собственной правки, либо от механического заимствования из других книг, что приводило к разногласиям в пении.

Привычка Василия Зотеевича петь службу не по книге, а по памяти, воспроизводя мелодию по слышанному ранее напеву, складывалась с годами: “В книгу заглядывать-то, мне в голове-то тяжело держать-то было. Чтобы книжку не таскать, я дома просмотрю и иду на службу, и все праздничные каноны – на слуху. Бумажку возьму – начала-от восьми ирмосов¹⁶. В часовню ходил, пока часы читают – я их протвержу и все”¹⁷.

Василий Зотеевич, зная, что и как поется, может спеть все, даже то, что никогда не пел. В силу своего таланта ему трудно представить, что музыкант, обучающийся по крюкам, этого не споет. Поэтому обучать, как он признался, ему сложно. Был такой опыт у него в Невьянске, когда его пригласили преподавать в музыкальную школу. Два-три урока провел, и дальше не пошло. Можно объяснить любой крюк, но как крюки сочетаются между собой, ему объяснить очень трудно, если ученик сам не пел ни разу, не имеет понятия о гласе и гласовом конструировании напева. Из отдельных знамен напева не сложишь. Моделями в гласе служат строки. Даже если певец не помнит или не знает столповой гласовой роспев, у него в памяти имеется запасной – “самогласный”, или, по невянской терминологии, “простой”. “Простое” пение у старообрядцев является синонимом обиходного устного напева.

Устная традиция оказалась намного устойчивее всех книжных нововведений. В ней издревле были заложены основы, предотвращающие разрушение традиционного музыкального мышления. Устная практика пения всегда преобладала у старообрядцев. Уникальность беспоповской певческой традиции заключается в сосуществовании двух роспевов – “простого”, передаваемого устно, как предание, и письменного, воспроизводимого по книгам, или “столпового”. Нередко, используя книги столпового напева, певцы, глядя в книгу, исполняли свой привычный напев.

В репертуаре эта традиция получила такое же четкое расслоение. Большинство гимнографических жанров праздничного характера – кондаки, тропари, догматики, блаженны, стихиры, в том числе распетые евангельские, ирмосы – поются по певческим книгам почти дословно. Их знание обеспечивается наличием группы грамотных певцов – знаменщиков – и в Таволгинской, и в Невьянской часовнях. Песнопения будничного круга имеют два напева – и столповой (книжный), и “простой”. Они различаются ритмичес-

¹⁶ В Таволгах служат только на праздники великие и в воскресенье, поэтому каноны поют только праздничные. Обычно собираются в субботу и служат Всенощную, утреню, литургию, после чего читают поучение, затем следуют часы и вечера.

¹⁷ ЛАИ УрГУ. Фонофонд. VI (Невянское) собр. 12фн/63.

кой организацией¹⁸ и формой воспроизведения гласа (т. е. его ладоинтонационной основы).

Столповым роспевом называется канонический древнерусский осмогласный стиль пения, в полном объеме представленный в рукописной традиции. Он отличается постоянным бинарным (двойным) мелодическим роспевом каждой ритмической единицы, равной крюку. Мелодический роспев большинства слогов обеспечивает столповому напеву мерную пульсацию, размеренность. Под «простым» понимается такой осмогласный стиль пения, в котором, в первую очередь, прослушивается ритмика произносимого в пении текста, в чередовании ударных и безударных слогов.

В письменном выражении столповой стиль является невматическим, организованным по принципу “знак (невма) – слог”, а “простой”, силлабический, определяется как малораспевный, организованный по принципу “звук – слог”¹⁹. Именно он чаще и воспроизводится в устном пении.

Особое место в устной традиции “простого” пения занимают так называемые самогласны и подобны²⁰. Заменяя книжный напев, они столетиями отождествлялись с устным гласовым пением, являясь наиболее устойчивой формой музыкального мышления в гласе и определяя музыкально-синтаксические и композиционные нормы объединения элементов музыкального языка знаменных мелодий (сочетания знамен и попевок, соединения строк в осмогласных песнопениях). У старообрядцев самогласны и подобны выполняют роль *песнопений-образцов*, которые использовались для озвучивания *ненотированных* текстов. Способ пения по самогласнам и подобнам назывался у старообрядцев также пением “на глас” (“гласовым пением”) и пением “на подобен”. От столповых моделей самогласны и подобны отличались заданным порядком немногочисленных гласовых строк. Наиболее просто были организованы самогласны: две-три строки с добавлением конечной строки. По напеву самогласна распевались и более продолжительные тексты – от 5-строчных до многострочных. При этом порядок пропевания строк был довольно простым (1, 2, 3, 2, 3...4). Подобен озвучивал тексты только с соответствующим количеством строк – “шестистрочны”, “девятистрочны” и т. д. По мнению исследовательницы знаменного осмогласия Е. В. Коняхиной, “два основных певческих стиля – столповой знаменный роспев и подобны с самогласнами силлабического распева – существенно отличаются

¹⁸ См. об этом: *Коняхина Е. В.* Осмогласие певческих стилей // *Казанцева М. Г., Коняхина Е. В.* Музыкальная культура старообрядчества Урала. С. 36–41.

¹⁹ См.: Там же. С. 35–36.

²⁰ См. об этом: *Казанцева М. Г., Коняхина Е. В.* Музыкальная культура старообрядчества. Екатеринбург, 2000. Аналогичное явление – пение “по напевке” – мы встречаем в пении других старообрядческих согласий. См., в частности: *Денисов Н. Г.* Устные традиции пения у старообрядцев...

по строению гласовых мелодических образов (строк, попевок) и по принципам их чередования в песнопении”²¹.

В ладоинтонационном отношении столповой и “простой” роспевы различаются и количеством мелодических моделей. В качестве исходной мелодической модели в роспеве фигурирует музыкально-поэтическая строка²², а не попевка, как это утверждалось учеными В. Металловым, М. Бражниковым, А. Кручининой. Е. В. Коняхина выяснила, что количество исходных мелодических моделей в каждом гласе было весьма ограниченным. По ее наблюдениям, немногочисленные по интонационным моделям гласы, тем не менее, были безграничны по количеству и разнообразию создаваемых мелодических вариантов.

Это подтверждается и старообрядческой практикой. Для того чтобы спеть весь репертуар годового круга, как считает Василий Зотеевич, обязательно было знать все знаменные книги: “Если взять «простое» и «подобное» – 8, да 8 (–2) гласов (подобнов) – 16, и 8 «по знамю» (т. е. столповое. – М. К.), зато есть деменьство, и светильны, величания – 25 своих (т. е. оригинальных. – М. К.) напевов, т. е. знать 25 мелодий, и можно спеть все”. Если обобщить все высказывания певца о доле устного пения в богослужбной практике, то выстраивается следующий репертуарный список устных вариантов (обозначения роспевов даны в терминологии певца):

“на розводе” – ирмосы Успению 1-го гласа (Преукрашена) “кратко” и “медленно”;

“по напевке” – тропарь Богоявлению (“Воду в Иордане крещающуюся”); кондак Богоявлению (“Явился еси днесь”);

“по памяти” – стихок Рождеству (“Рождество твое, Христе Боже наш”);

“по-престолному” – кафизма 1-я (“Блажен муж. Аллилуия”);

“покороче” – кафизма та же;

“деменьством” – антифон 4-го гласа (“Святым духом всяка душа живится”), “Единородный сыне”;

“свой напев” – Полиелеос (“полиеос”: “Всяческая днесь”); светильны Крещению, Успению, Пасхе; Слава, величания; розводы фит;

“простое” – все Погребение; самогласны и подобные; стихиры из мнней нотированных, отпевание (из кафизмы “Блажен муж”, отдельные стихи), Святыя славы на 8 гласов, Бог Господь на 8 гласов, Всенощное бдение; “Достойно есть”;

“по-невьянски” – псалом 103 (“Благослови, душе моя, Господа”);

“по-быньговски” – стихира заупокойная (“Зряше мя безгласна”);

“по памяти как раньше” – Бог Господь 4-го гласа;

“свой розвод” – “Святыя славы 7-го гласа”.

²¹ Коняхина Е. В. Осмогласие певческих стилей. С. 37.

²² Данное положение было доказано Е. В. Коняхиной. См.: Там же. С. 32–36.

Данный репертуар охватывает весь обиход (за исключением отдельных песнопений Литургии и Всенощного бдения), погребение, молебны. Столповым поются только праздничные песнопения.

В невянской традиции мы встретились с таким уникальным явлением, как использование строк столпового стиля как образцов для устного мелодического варьирования. Обычно грамотные певцы пропевают строки столповых песнопений почти дословно. Так, например, поступали Исаак Мамонтович Баранов и Афанасия Варфоломеевна Овчинникова. Расхождения встречаются у второстепенных певцов, нетвердо знающих напев. И это приводит к появлению подголосков в монодийном пении.

Однако в случае с Василием Зотеевичем мы столкнулись с таким феноменом, когда певец сознательно использует столбовую строку ирмоса как образец для устного мелодического варьирования.

Ирмосы столпового роспева, в частности, являлись той идеальной моделью, по которой пропевались тропари канона. Одновременно ирмосы каждой песни конкретного гласа служили образцом распевания для других песен одноименного канона. Василий Зотеевич сам дошел до этой истины, доверяя своему музыкальному чутью. Он признался, что “если какой-то ирмос не знает – по знаменам ориентируется, если же по мелодии не подходит (имеется в виду мелодия к тексту. – М. К.), то сам подстраивает”, т. е. подбирает такой напев, по типу подобна, который соответствует тексту. Если ирмос не знаком, то он берет из знакомого ирмоса того же гласа мелодию и распевает по ней текст, мотивируя это тем, что “глас тот же и знамена те же” (тот же метод подобна)²³.

Тем самым подтверждается 1000-летняя практика воспроизведения мелодий ирмосов по заданной модели. Этот способ нами до сих пор не встречался в живой практике. Он представляет интерес с точки зрения изучения действия устных механизмов в воспроизведении традиционного (канонического) напева. Более того, представилась возможность проследить процесс сиюминутного создания устных вариантов по книжному тексту.

Материалом для сравнения столпового варианта напева и его устного воспроизведения певцом были избраны общеизвестные праздничные ирмосы, которые чаще всего звучат в годовом круге церковного календаря. Книжным образцом столпового напева ирмосов послужило печатное издание Ирмосов Калашникова из библиотеки певца (Киев, 1911). Устный вариант после расшифровки был сверен с книжным текстом (по рукописи ЛАИ IX.137р, наиболее близкой копии калашниковского издания). Анализ фонограммы показал, что ритмическая структура столпового напева сохраняется мастером удивительно четко. Варьирование происходит на ладоинтонационном

²³ ЛАИ УрГУ. Фонофонд. VI (Невянское) собр. 10фн/61, 12фн/63.

уровне. Наиболее подвижным элементом в устном распеве является попевка. Гласовые попевки ирмосов ярче всего выражены в кадансовых участках напевов – в конце строк. Именно они отражают своеобразие интонирования певцом формульных мелодических оборотов.

Ниже приводится таблица выявленных устных вариантов наиболее употребительных попевок 1-го гласа (прил. 1 и 2). Обращает на себя внимание неистощимая изобретательность в распевании попевки “грунка” – 17 вариантов. Мы включили для сравнения также варианты распевов И. М. Баранова в ансамбле с А. Овчинниковой и А. Коноваловой (трио). Его прочтение наиболее близко к тексту столпового распева, в отличие от женского пения, чей устный вариант образует удивительно простой по красоте подголосок в ансамблевом пении. Все певцы – невянцы, и все распевы – невянского происхождения. Встает вопрос: что является в данном пении признаком локальной традиции, а что – личной интерпретацией певца? Решение данного вопроса видится в двух ракурсах – в сравнении элементов устного языка певцов с письменной версией и в выявлении наиболее повторяющихся вариантов.

В первом случае нами были проанализированы интонационные распевы самых малых композиционных единиц распева – знамен и сочетаний знамен. Результаты анализа устных версий мы сопоставили с наиболее употребительной версией, данной в Азбуке Калашникова, и с рукописным пособием Н. Е. Денисовой, составленным по уральским рукописным азбукам, из которого мы вычленили собственно невянские распевы знамен (прил. 3).

Подобное сравнение проводится впервые и грешит количественным недостатком списков, помогающих восстановить весь знаковый алфавит невянского распева. Возможно, это дело будущего исследования в данном направлении. На основе приведенного мелодического лексикона в дальнейшем можно изучать особенности формирования певческого словаря невянской традиции и певческого стиля невянской школы. Но и в существующем неполном виде письменного алфавита легко улавливаются характерные черты интонации Василия Зотеевича: это исполнение стопиц с очком и подчаший, сложитий с восходящим опеванием, голубчика борзого не как подвода, а скачком сверху, свое опевание змейцы, ритмическое дробление статей с мелизматическим распевом, а также опевание простых стопиц, обозначение квартового контура поездной стрелы, так же – терцового контура тряски, которая имеет как развернутый, так и схематичный свернутый распевы. Статья с подверткой имеет гласовый распев, как и в азбуке. Совпадений с невянским письменным вариантом другие знаки не имеют. Но все равно можно говорить о высокой вариативности устного прочтения знакового алфавита. И это не удивительно: Василий Зотеевич учился сначала по напеву, а потом – по азбуке.

Более показательным для его интонирования является способ конструирования знаков, попевок в строке, и строк – в напеве. Анализ роспевов знаковых сочетаний показывает, что ему в высшей степени присуще формульное мышление: в заданном графическом начертании он моментально схватывает его ладо-ритмическое содержание. Напомним, что графическое выражение знака, попевки, строки, напева давало певцу представление о движении мелодии в ритмической организации пропеваемого текста, а высотным ориентиром знамени, сочетания знамен, попевки служила одна помета, обозначающая наиболее высокий звук. Поэтому ладоинтонационная основа напева более подвергалась варьированию, нежели ритмическая. В конце XVIII в. в невянских книгах проводится работа по опомечиванию всех звуков начертания. Но подобные рукописи единичны. Первый вариант звуко-высотного обозначения более близок музыкальному архетипу древлеправославного пения. Именно он и прослеживается в ладоинтонационном прочтении столпового напева нашего певца.

Примером может послужить прочтение певцом отдельных строк ирмосов без невматических роспевов, когда при ритмическом произнесении текста четко очерчивается ладоинтонационный контур строки, спрямляется мелодический рисунок, убирается бинарность роспева (прим. 1, первая строка ирмоса Рождеству Христову, глас 1, песнь 3).

В. 3.

Во-ле-ю же рождѣся отъ де-вы

IX.137p

Пример 1

Изучение характерных для Василия Зотеевича опеваний отдельных звуков указывает на их двухголосную природу. Как головщик он опекает отдельные звуки невм, как бы воспроизводя взятые последовательно интервалы, для подстраивания возможных терцовых и квартовых подголосков (прим. 2).

В. 3.

Перво-вѣ-чно-му отъ от-ца - рожденну

IX.137p

Пример 2

Этот прием, в частности, прослеживается при сравнении его варианта Пасхального канона с вариантом трио (И. М. Баранов, А. В. Овчинникова и А. Коновалова). Вариант напева Василия Зотеевича более совпадает с верхним голосом в ансамбле (что согласуется с пением левого, не основного клироса) (прим. 3, строка из ирмоса Пасхального канона, глас 1, песнь 1).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'IX.137p' and contains a melodic line with lyrics 'Пре-всѣ-хъ е-сть по-де-ла-ни-ю по-ю-и-ца.' The middle staff is labeled 'В. 3.' and shows a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'трио' and shows a three-part setting of the same text. The notation is in a traditional Russian style with a single sharp (F#) and a key signature of one flat (Bb).

Пример 3

Наиболее ярко устный характер воспроизведения ирмоса проявился в распевании строк и отдельных ирмосов по гласу (т. е. “простым” напевом). Мы приводим построчную роспись ирмоса гласа 1, песни 1 (прим. 4), который исполнялся на павечернице, т. е. относился к числу не праздничных, а осмогласных (октайных). Мелодическая версия певца никак не совпадает со столповым напевом (глядя на нее, легко сделать вывод об искажении напева). Выделив в ирмосе попевки, мы выяснили, что они подчинены своему порядку чередования (1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 4, 2, 3, 5). По сути, 5-я попевка-каданс обобщает интонации 3 и 4. К тому же это сквозная гласовая попевка “грунка”, завершающая большинство ирмосов 1-го гласа. Данный порядок напоминает структуру самогласна. Принцип последования в самогласнах также предполагает повтор средних строк и единичное исполнение последней строки. Различие с самогласнами Октоиха заключается в том, что в стихирах композиционной единицей выступают строки, а в данном примере – попевки. В этом нет ничего удивительного: ирмосы – более древний жанр, с попевочной природой мелоса, известный с XII в. Певческий октоих появляется в русской практике в XV в., когда складываются новые нормы музыкального мышления и распетость становится признаком национальной природы пения. Ученые отмечают, что уже само развитие ранневизантийской нотации, которая и была заимствована Древней Русью, было связано с тремя мелодическими стилями – Ирмология, Стихирая и Литургических песнопений²⁴.

²⁴ См.: Ольга (Володина; монахиня). Музыкальная культура Византии: Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений. М., 1998. С. 73.

В. 3.

1. Лю-ти рабс-ты
и непрохди-мо-е

2. из-тл-ви-вши
про-ойде
я ко посу-ху

3. Изра-иль
пая — с-лава
по-ел бо-гу

4. пая — с-лава
по-ел бо-гу

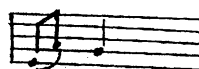
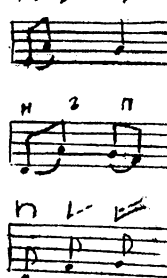
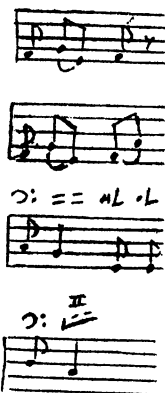
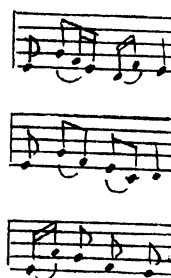
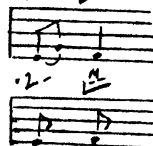
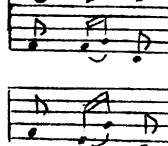
5. чу-ство-ряще-лю
дышущем высо-ко-м
я ко про сла-ви
Грунжа

Пример 4

Таким образом, на примере приведенного ирмоса можно убедиться в использовании старообрядцами принципа самогласного пения даже в хорошо знакомом книжном жанре, который находится “на слуху” у большинства певцов. Это говорит о равноценности устной практики осмогласного пения “знаменному”.

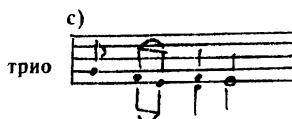
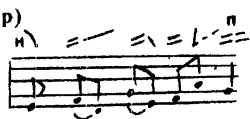
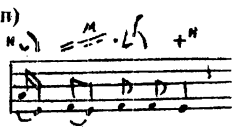
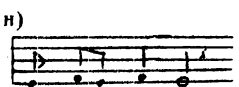
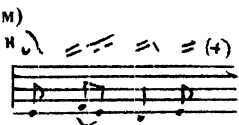
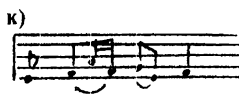
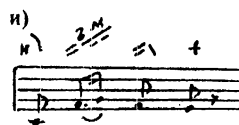
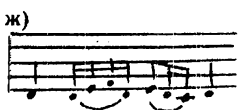
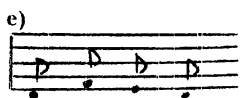
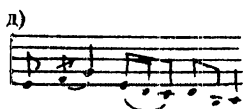
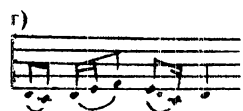
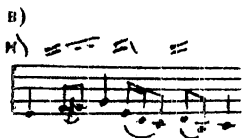
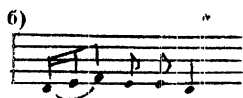
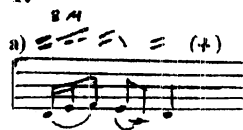
Выделяя особенности певческой манеры Василия Зотеевича, отметим, что он является хранителем невьянского напева. Ему присуще слышание этого напева в многоголосном звучании, который в его пении произвольно, а в ряде случаев сознательно, акцентируется благодаря нескольким приемам: последовательному опеванию интервалов в простых знаках, выстраиванию верхних звуков в роспевах сложных знамен и попевок, четкому оконтуриванию ладоинтонационной основы знамени, попевки и строки, за счет сокращения мелодических звуков и акцентирования ладовых. Основной же чертой дарования мастера является постижение главной тайны устной традиции – мышления и распевания в гласе, принципа самогласного пения в разных мелодических стилях знаменного пения. Если бы нашелся достойный последователь его дела, можно было бы говорить о преемственности невьянской живой традиции пения.

Попевки 1-го гласа в устной традиции невянской школы

1) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}}$ 2) $\text{с}:-\text{л}^{\text{с}}$ 3) $\text{н} \text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 4) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 5) $\text{н} \text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 6) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 7) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 8) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 9) $\text{с}:\text{л}^{\text{с}} \text{л}^{\text{с}}$ 

ВАРИАНТЫ ПОПЕВКИ "ГРУНКА" В УСТНОЙ ТРАДИЦИИ НЕВЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ

1.



ИНТОНАЦИОННЫЕ ВАРИАНТЫ РОСПЕВА ЗНАМЕН

Знак	Название	Калишников	Пособие Н. Денисовой	Роспев В. З. Назарова
	Крюк простой			
	Крюк светлый с подташнем			
	Стопица с очком			
	Переводка			
	Голубчик борзый			
	Голубчик тихий			
	Палка с подверткой			
	Скамышца			
	Стрела поводная			
	Стрела поездная			
	Хамила			
	Сложитие с облачком, тихой пометой			
	Сложитие с облачком и чашкой полной			
	Змийца			
	Статья простая			
	Статья светлая			

